OCTÓGONO
Cadernos de polissemia artística
ISSN: 2976-0402
Número 24
Fevereiro de 2026
Autoria e edição: Paulo Martins Oliveira

Os pelicanos de Camões e o Bucéfalo de Filipe II

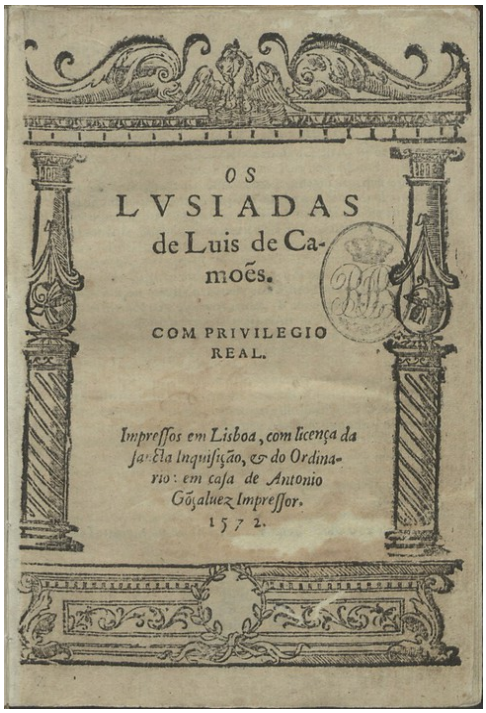
Paulo Martins Oliveira

Resumo: Onde, relativamente aos *Lusíadas*, se analisam diferentes aspectos da simbologia iconográfica e literária das edições portuguesas datadas de 1572, bem como das traduções castelhanas de 1580.

Palavras-chave: Luís Vaz de Camões, *Os Lusíadas*, Filipe II Habsburgo, Benito Caldera, Luis Gómez de Tapia.

Disponibilidade *online*: academia.edu archive.org blogspot.com

Mesmo num monumento literário por excelência como são *Os Lusíadas* de Camões, o elemento artístico-plástico revela-se também importante para compreender o simbolismo e os objectivos do Poema. E aqui destaca-se um pelicano na portada da obra original de 1572[1], expressando dois sentidos entrelaçados: o Cristo que oferece o seu sangue para alimentar as crias, e o bom rei que, inspirado nos Evangelhos, constitui o fiel guardião dos seus "filhos", entenda-se, dos súbditos em geral[2].


OS
LVSIADAS
de Luis de Ca-
moẽs.
COM PRIVILEGIO
REAL.
Impressos em Lisboa, com licença da
Sancta Inquisição, & do Ordina-
rio: em casa de Antonio
Gõçaluez Impressor.
1572.

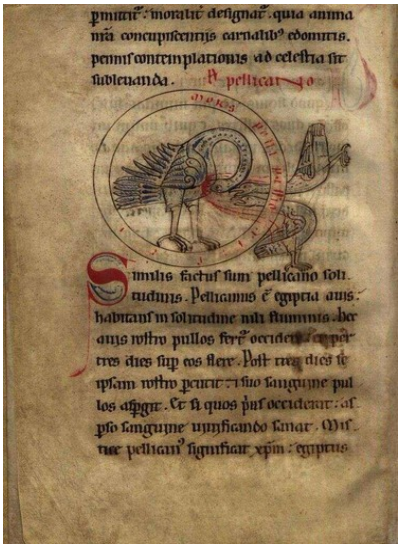
Luís Vaz de Camões, *Os Lusíadas,* 1572, portada e det. do pelicano [wikimedia.org].

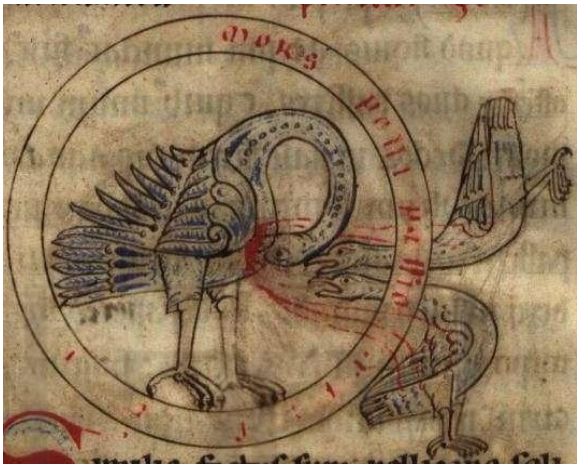
1 Note-se desde já que, como é bem conhecido da historiografia, existem duas versões da obra datadas de 1572, com variações nos respectivos pelicanos, sendo a questão recuperada e desenvolvida adiante.

2 Acerca do pelicano como alegoria do rei ideal e cristológico, v. Miguel Metelo de Seixas, *As Armas e a Empresa de D. João II. Subsídios metodológicos para o estudo da heráldica e da emblemática nas artes decorativas portuguesas*, [2010], pp.28-30.

Apesar do pelicano ser referido no salmo 101 da Vulgata[3], o seu valor teológico advém de antigas mistificações adaptadas por cristãos ainda durante o Império Romano[4], acreditando-se que essa ave mataria as crias rebeldes para depois, num acto de compaixão e sacrifício, ferir o próprio peito para as ressuscitar e alimentar com o seu sangue.

A simbologia eucarística era óbvia, e os autores medievais utilizariam esta alegoria nas artes e nas letras[5], por exemplo nas páginas do *Livro das Aves*, datado do século XII.





Livro das Aves, Torre de Tombo
Entrada e det. do pelicano [wikimedia.org].

Como se observa, a ave sangra o peito para alimentar as crias, lembrando por exemplo a *Fons Vitae* da Misericórdia do Porto, onde fica sugerido que o *primus* e cristológico D. Manuel "bebe" do sangue eucarístico saído do peito de Jesus (≈ pelicano zelando pelos filhos no seu ninho-fonte).

Colijn de Coter, *Fons Vitae*, Misericórdia do Porto [wikimedia.org].

3 *Biblia Sacra Vulgatæ editionis – Sixti V* (ed. Sixto-Clementina), Roma, 1598 , Sl.101:7: "Similis factus sum pellicano solitudinis..."; (correspondendo ao salmo 102 das Bíblias actuais).

4 Cf. as referências elencadas na parte introdutória no estudo de Ana PÉREZ VARELA, "La iconografía eucarística del pelícano: ejemplos en plata", em *Estudios de Platería*, 2015, pp.421-438.

5 E.g. DANTE Alighieri, *A Divina Comédia – Paraíso*, XXV, vers.112-114, ed. Quetzal, Lisboa, 2011, p.819.

Mas ainda a propósito daquela ilustração mais antiga (*Livro das Aves*), note-se que a figura maior insinua o Ouroboros, i.e. a serpente que mordia a sua cauda numa evocação da eternidade por renovação (≈ baptismo, ressurreição)[6]. Todavia, o mesmo princípio é válido para os monstros e pecadores incorrigíveis que, em forma de castigo, se mordiam a si mesmos simbolizado a inevitabilidade do mal se voltar contra si próprio.

Não obstante o aspecto arcaizante, essas representações medievais são tudo menos ingénuas, pois associam ideias através de soluções de compromisso particularmente bem conseguidas[7].

Assim, e como se tornará habitual na arte cristã, até a representação do próprio Jesus pode também aludir ao Anticristo, numa advertência quanto aos falsos messias e profetas que sempre tentam desviar os incautos da verdadeira fé. Na Bíblia existem múltiplos avisos quanto aos engodos do Anticristo e dos falsos profetas. Por exemplo, e numa passagem que até se adequa à figura paternal/maternal do pelicano, em 1Jo.2:18 é advertido: "Filhinhos é chegada a última hora, e como vós tendes ouvido dizer que o anti-Cristo vem, também já, desde agora, há muitos anti-Cristos"[8].

Conforme já referido em números anteriores, por exemplo Jorge Afonso e Frei Carlos foram dois dos vários pintores que, no século XVI, conceberam a figura de Jesus Cristo de modo ambivalente, representando quer o legítimo Messias, quer a sua contraparte diabólica[9].

Representações de Cristo por Jorge Afonso e Frei Carlos (dets.), ambas no MNAA [PMO]. Ao contrário dos Cristos na cruz, por regra virados à respectiva dextra (lado divino), estes terrestres são dúbios, adorados na sua versão positiva, e descobertos na negativa.

6 Pela mudança da pele velha, a serpente tem igualmente uma camada interpretativa de valor positivo, associável à regeneração e à medicina (do corpo e do espírito). Sobre o Ouroboros, cf. a entrada respectiva em J.C. COOPER, *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*, Thames & Hudson, Londres, 1995, pp.123-124.

7 Tal observa-se particularmente bem no *Apocalipse do Lorvão* (Torre do Tombo), cujas ilustrações foram gizadas de modo interligado e dinâmico.

8 Citação da Vulgata, na edição traduzida pelo padre António Pereira de Figueiredo (1842), reimpressa em 1963 (Depósito das Escrituras Sagradas, Lisboa).

9 V. *Octógono* n.3 / Maio de 2024 – "Jorge Afonso e Aparição de Cristo à Virgem" [academia.edu | archive.org]; *Octógono* n. avulso (3) / 28 de Agosto de 2024 – "Frei Carlos e o ceptro arqueológico do paganismo" [academia.edu | archive.org].

Na mesma lógica e também no MNAA, o medalhão do *Pelicano* (≈ cisne, outro sinónimo de Cristo) codifica igualmente o esplendoroso Lúcifer alimentando os seus aliados (pequenos abutres)[10].

Oficina Della Robbia, *Pelicano*, det., MNAA [PMO].

Para além do seu conteúdo estritamente teológico, esta peça de origem florentina tem inscrita uma típica preocupação da época quanto à hegemonia europeia dos Habsburgos, sobretudo a partir do nascimento de Carlos V, temendo-se que a suserania nominal sobre Florença passasse a ser efectiva, à semelhança do entretanto verificado nos Países Baixos.

Precisamente aí, Jheronimus Bosch alegorizava por diversas formas os perigos que ameaçavam os tradicionais direitos, recursos e auto-governos das comunidades neerlandesas[11].

Jheronimus Bosch, *Tentações de Santo Antão*, det., MNAA [PMO].
O mau e insaciável pelicano Habsburgo
até as crias devora.

10 Na tradição cristã, Lúcifer fora o mais impressionante dos anjos de Deus. Contudo, a soberba, a inveja e a ambição fizeram-no rebelar-se, acabando expulso do Céu juntamente com os seus aliados. Caído da Terra, Lúcifer estaria na origem da queda da Humanidade. Apesar da Bíblia não desenvolver esta questão, encontram-se todavia traços em diferentes passagens (e.g. Jd.[1]:6; Ap.20:2). Complemente-se por exemplo com os escritos de Sto. Agostinho (*A Cidade de Deus*, vol.II, liv.XIV, cap.XI, FCG, Lisboa, 2017, pp.1273-74). Atente-se ainda que o medalhão apresenta semelhanças conceptuais por exemplo com a missa enganadora que Jheronimus Bosch figurou bem no centro do tríptico das *Tentações de Santo Antão*.

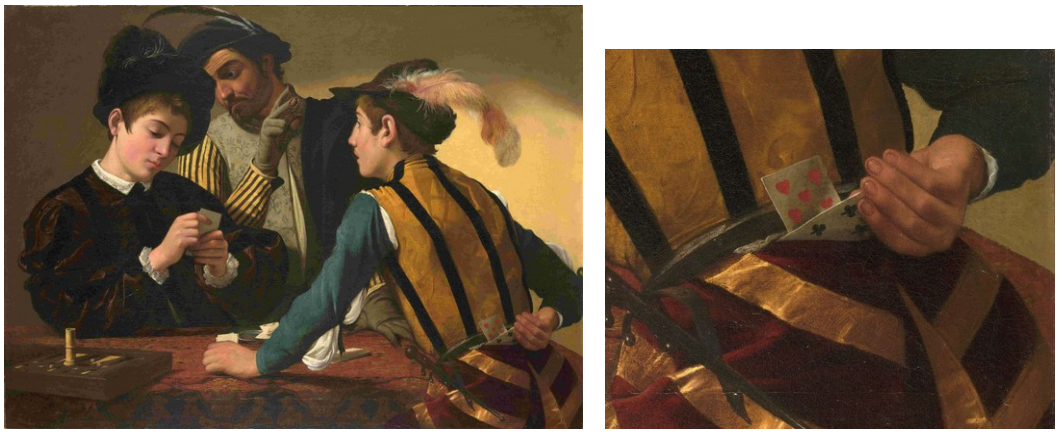
11 Sobre o conteúdo político das pinturas religiosas de Bosch, v. os estudos coligidos em *Northern Art. Studies 2012-2016* [archive.org], bem como o livro *Jheronimus Bosch – o relojoeiro dos símbolos*.

Ou seja, os pelicanos (sobretudo os virados à respectiva sinistra) têm frequentemente sobreposta uma camada negativa, advertindo quer aos perigos e armadilhas das forças diabólicas, quer ao risco do soberano cair na soberba e tirania, devendo ele próprio querer ser lembrado disso mesmo[12].

O mesmo princípio explica, em parte, a dupla figuração de Isabel I de Inglaterra: numa virada à sinistra com um pequeno pelicano de joalharia ao peito, "ferindo-se" a monarca a si mesma; e na outra com uma fénix, sugestiva da sua ressurreição e êxtase paradisíaco[13].

Nicholas Hilliard, *Isabel I – Retrato do Pelicano*, Walker Art Gallery [wikimedia.org].

Exemplo comparativo[14]



Caravaggio, *Os Batoteiros*, Kimbell Art Museum [wikimedia.org/Google Art Project].

12 Como exemplo comparativo, veja-se no tomarense Convento de Cristo que um lugar ficou vago junto dos três arcanjos canónicos (sobre esta questão cf. o apontamento "A versatilidade manuelina de Tomar" em *Três estudos sobre arte portuguesa*, 2014, p.3 [academia.edu] coligido em *Arte e Novidade em Portugal. Estudos 2002-2016*, pp.129-135 [archive.org].

13 A mesma disposição relativa das aves encontra-se por exemplo na gravura com a legenda latina "emblema 5", no livro seiscentista *Microcosmos Hypochondriacus* (Malachias GEIGER; grav. entre as pp.423 e 424).

14 Sobre a narrativa deste quadro, v. *Octógono* n. avulso (23) / 2 de Dezembro de 2025 – "Caravaggio – the ultimate cardsharp" [academia.edu | archive.org].

Nicholas Hilliard, *Isabel I – Retrato da Fénix,* National Portrait Gallery [wikimedia.org].

É pois neste contexto artístico e alegórico que, em 1572, a efectiva primeira versão dos *Lusíadas* (ed. *princeps*) apresenta na portada um pelicano virado à dextra[15], o qual sugere também uma fénix, realçando a particular expecativa relativamente a um rei cuja dimensão cristológica era enfatizada pelo seu "miraculoso" nascimento (≈ Messias desejado e ansiado, para garantir, redimir e engrandecer a nacionalidade).

Os Lusíadas (ed. *Princeps*), 1572, det. [wikimedia.org].

Temera-se na altura que, sem um herdeiro ao trono, Portugal viesse a deslizar para a órbita dos Habsburgos espanhóis, ainda para mais quando nos territórios neerlandeses se confirmavam os avisos que Bosch deixara nos inícios do século.

15 Existindo uma outra versão com um pelicano agora virado à sinistra (de ano posterior, apesar da portada ostentar impresso "1572"), a sequência cronológica foi detalhadamente fundamentada por Rita Marnoto. Para mais sobre esta questão, incluindo a inversão pelo presente autor quanto à classificação dextra/sinistra e respectivo valor interpretativo, v. *Octógono* n. avulso (26) / 17 de Janeiro de 2026 – "Apontamento camoniano sobre os pelicanos de 1572" [academia.edu | archive.org].

Naquela zona da Europa setentrional, cabia agora a Pieter Bruegel codificar já não os receios ou ameaças, mas o apelo à resistência subversiva. Perante o poderio militar Habsburgo, a sublevação fez-se através dos chamados "pedintes" ou "maltrapilhos" que, visados pela pilhagem espanhola, atacavam em modo de guerrilha[16].

Pieter Bruegel, *A perfídia do Mundo*, Museo di Capodimonte [wikimedia.org].
Infiltrado no globo imperial e tornado-se assim "invisível" aos olhos do grande e impiedoso duque de Alba, o "pedinte" recupera a bolsa neerlandesa, cortando o "coração" ao saqueador.

Num estudo sobre este período, Yolanda Rodríguez Pérez assinala como em Espanha aquela resistência era vista como uma ingratidão dos neerlandeses para com Filipe II, assim tido como um pelicano injustiçado que apenas desejava o bem daqueles povos nórdicos. Acrescenta a mesma autora que, naturalmente, a perspectiva era outra nos Países Baixos[17].

Entretanto, em 1578 ocorreu em Alcácer Quibir o que se receara anos atrás – Portugal ficava sem um herdeiro óbvio, e percebendo-se que seria naturalmente efémero o consulado do idoso cardeal D. Henrique, o neto materno de D. Manuel emergia de Espanha a reclamar o trono luso.

Contudo, Filipe "o Prudente" não o fazia na qualidade de estrangeiro, mas na de genuíno português que dizia ser, inclusivamente afirmando-se promotor e difusor da cultura lusa na restante Ibéria, e até criando a expectativa de que Lisboa poderia ser a cabeça de uma monarquia peninsular, o que D. João II e D. Manuel tinham aliás sonhado.

16 Sobre Bruegel, vejam-se os respectivos estudos coligidos em *Northern Art. Studies 2012-2016* [archive.org].
17 Yolanda RODRÍGUEZ PÉREZ, "The Pelican and its ungrateful children: The construction and evolution of the image of Dutch rebelliousness in golden age Spain", em *Journal of Early Modern History*, vol.11, n.4-5, pp.285-302.

A grande ironia é que dos próprios *Lusíadas* se extrai esse desígnio, mas através de D. Sebastião, dados os problemas do próprio Filipe II em deixar descendência[18]. A "roleta russa" saiu mal ao lado português, e o Habsburgo vai inverter o jogo e capitalizar o Poema na sua candidatura-ultimato ao trono de Lisboa, e com urgência.

Isso explica o que bem notou Emanuel Paulo Ramos – que a expectativa gerada em Espanha suscitou uma corrida à tradução em língua castelhana do épico camoniano, na qual concorreram Benito Caldera e Luis Gómez de Tapia[19]. Depreende-se que o objectivo fosse garantir que o texto saísse mesmo e o quanto antes, o que aconteceu nos dois casos ainda em 1580.

Na tradução de Caldera ainda existiu a preocupação de se referir na parte preambular que o livro era "provechoso para los professores de historia e navegacion". De facto, neste caso observa-se a intenção de mitigar e codificar o intento propagandístico filipino que efectivamente contém, ao passo que a versão de Tapia, surgida pouco depois, é mais explícita a esse respeito.

Assim, ainda em 1580 e antes das Cortes de Tomar (realizadas apenas no ano seguinte), Filipe é já apresentado na versão de Tapia como rei, e não propriamente dual, mas de uma monarquia hispânica na qual o território luso era diluído. Isso é bem notório por exemplo no "Catálogo de los Reyes que en Portugal ha avido", que integra a parte preambular da tradução de Tapia. Assim, e passando logo à Dinastia de Avis:

¶ Don Iuan I. Hijo bastardo de D. Pedro el Cruel, succedio à su hermano dõ Fernãdo y alcãço la batalla de Aljubarrota, quitãndo à su sobrina e hermanos la herencia. ¶ Don Duarte. Hijo de dõ Iuã le succedió. ¶ Don Alonso V. hijo de dõ Duarte le succedió: el qual se quizo casar com la Serenissima Señora, que llamauan la Beltraneja, y aber com ella à Castilla, por donde hizo gerra al Rey Don Fernando el Catholico que fue la de Toro. ¶ Don Iuan II. Succedio a su padre don Alõnso, fue llamado el Grande, mando matar al duque de Bargança, y por su manos mato al de Viseo, no dexo hijos. ¶ Don Manuel, primo de don Iuan, y hijo del infante don Pedro [aliás, D. Fernando de Viseu], y nieto de Don Duarte le succedio: el qual fue padre de la Emperatriz [Isabel de Portugal] madre del rey nuestro Señõr [Filipe II]. ¶ Don Iuan III. succedio a sua padre Don Manuel. ¶ Don Sebastian, hijo del Principe Don Iuan el quarto [que não chegou a ser IV] succedio a su abuelo, por morir su padre en vida de su abuelo. ¶ Don Henrique hermano del rey dõ Iuan tercero, Cardenal, y Arçobispo de Lisboa y Inquisidor General, succedio a don Sebastian, año de 1578. ¶ A Dõ Henrique succedio el año de ochenta la sacra Magestad del Rey dõ Phelippe II deste nombre, Rey de España: assy por ser Reyno que de su corona

18 Cf. *A Hespéria e os Jerónimos*, 2014 [academia.edu], coligido em *Arte e Novidade em Portugal. Estudos 2002-2016*, pp.59-66 [archive.org].

19 Emanuel Paulo Ramos, "Os textos camonianos datados de 1572 e as traduções castelhanas de 1580 d'*Os Lusíadas*", em *Revista Humanitas*, 35-36, Imprensa da Universidade de Coimbra, p.150.

havia salido, como por ser nieto del Serenissimo Rey dõ Manuel, padre de don Enrique, que murio sin herderos.

Como se nota nesta última entrada, permanecia a ideia de que Aljubarrota fora um roubo de Portugal ao rei de Castela, contrariando aliás a própria tese legitimista de que o casamento de D. Beatriz não implicaria a integração, uma vez ser suposto apenas uma breve autonomia transitória, logo seguida da re-independência lusa sob um rei próprio[20].

O trauma de Aljubarrota permanecia vivo em Espanha, como se observa expressamente nas rimas laudatórias que antecedem o referido "Catálogo de los Reyes que en Portugal ha avido" (afinal um epitáfio à semelhança das listas dos antigos monarcas aragoneses).

Tratava-se de um de vários poemas preambulares que, pela forma e conteúdo, faziam de Camões um pretexto para exaltar o tradutor Luis Gómez de Tapia e, sobretudo, a própria versão castelhana. E se a outra versão (de Benito Caldera) parecia mais diplomática, pensada talvez para ser apresentável em Portugal e propagandear apreço pela cultura lusa, a de Tapia poderá ter nascido apenas visando o mercado espanhol e sobretudo o europeu, como refere no prólogo Francisco Sanchez, o qual, depois de considerar que a língua portuguesa contrasta com a perfeição do verso (i.e. uma língua bárbara), a versão em castelhano fazia melhor honra ao Poema em Itália "y a las demas naciones, que son muchas [Flandres, Brabante, Holanda, Zelândia, etc.] que de la lengua Castellana se precian".

Entenda-se, a integração de Portugal realçava a naturalidade e conveniência do domínio filipino no sul de Itália e Lombardia, bem como nos territórios neerlandeses, na lógica de uma harmonizadora Monarquia Universal em que o castelhano se deveria ir popularizando enquanto língua franca.

Poderá ser neste sentido integrada a perspectiva de Pedro Serra, segundo a qual a tradução dos *Lusíadas* visava anexar à língua castelhana o património e imaginário luso ultramarino[21].

Mas se até aqui se tem abordado a parte preambular da versão de Tapia, a respectiva tradução do próprio texto camoniano é obviamente da maior relevância, constatando-se que nela foram efectuadas diversas alterações com o notório intuito de atenuar ou mesmo suprimir referências identitárias portuguesas, substituindo-as por expressões mais vagas ou mesmo de pendor filipino.

A este respeito, Clara Anunciação e Carlos Severino elencaram diversos casos, como por exemplo em V:95, onde o original camoniano "dá a terra Lusitana Scipiões [grandes generais]" foi traduzido por Tapia enquanto "da la tierra de España Scipones".

20 Por seu turno, a designação de "Rey de España" (Hispânia, Península Ibérica) insere-se naquela lógica centralista depois assumida por Olivares, mas que por ora "O Prudente" mitigava, como que amansando e domesticando com paciência um cavalo habituado à liberdade...

21 Pedro SERRA (2011, *Dicionário...*), citado por Clara ANUNCIAÇÃO, Carlos SEVERINO, "*Os Lusíadas* – Símbolo nacional de duas culturas", em *Crisis y Ruptura Peninsular*, Univ. Extremadura (SEEPLU – III Congresso), Cáceres, 2014, p.136.

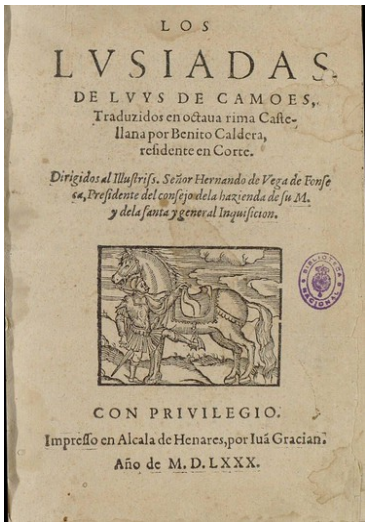
Mas também são apontados alguns casos relativos ao tradutor da outra versão em castelhano, Benito Caldera. Assim, em VIII:59, Camões narrara o papel de Vasco da Gama enquanto representante do "Rei dos Lusitanos", o que passa a ser traduzido por "su rey"[22].

Opções como esta última não devem ser desconsideradas como mera semântica, pois Caldera demonstra uma lógica similar à do já mencionado "Catálogo de los Reyes que en Portugal ha avido", publicado na edição de Tapia e onde fica implícito não existiram verdadeiros monarcas "de Portugal", mas apenas "en Portugal", como que tolerados e apenas administrando uma parcela que nunca deveria ter fugido a Leão e, por esta via, a Castela enquanto trono peninsular, constituindo Aljubarrota um episódio de agravada insubordinação (≈ retórica do pelicano injustiçado pelos neerlandeses).

Normalmente, e não obstante exemplos como o mencionado, tem-se de Benito Caldera a imagem de um tradutor mais sério, rigoroso e isento que Tapia, o que apenas superficialmente é verdade, pois enquanto este último é claro na sua agenda, já sobre Caldera (ao que parece um português a soldo filipino), poder-se-á recuperar o que Sto. Agostinho dizia da serpente do pecado original: enganadora, tortuosa e escorregadia[23].

Assim, voltando aos exemplos reunidos por Clara Anunciação e Carlos Severino, foi notado como Tapia, na última de todas as estrofes do Poema, substituiu Alexandre o Grande (sinónimo de D. Sebastião) pelo nome de Filipe, jogando com o facto de este ser o nome do pai de Alexandre[24].

Todavia, observando agora o menos descarado Caldera, este manteve-se aqui no registo camoniano, conservando o Alexandre original, mas apenas porque isso permitia, como se procurará demonstrar, fazer de Filipe II Habsburgo um Alexandre que, com inteligência, conseguiu o que muitos já pensavam impossível: domar o famoso Bucéfalo.


LOS
LVSIADAS
DE LVVS DE CAMOES,
Traduzidos en octaua rima Caſte-
llana por Benito Caldera,
reſidente en Corte.
Dirigidos al Illuſtriſs. Señor Hernando de Veça de Fonſe
ca, Preſidente del conſejo de la hazienda de ſu M.
y de la ſanta y general Inquiſicion.
CON PRIVILEGIO.
Impreſſo en Alcala de Henares, por Iuá Gracian.
Año de M. D. LXXX.

Portada de *Los Lusiadas*, traduzidos por Benito Caldera, 1580 [wikimedia.org].

22 Clara ANUNCIAÇÃO, Carlos SEVERINO, *op.cit.*, p.139.
23 Sto. AGOSTINHO, *A Cidade de Deus*, vol.II, liv.XIV, cap.XI, FCG, Lisboa, 2017, p.1273.
24 Clara ANUNCIAÇÃO, Carlos SEVERINO, *op.cit.*, p.140.

Para compreender o significado desta gravura há que ter em conta a fama dos cavalos do extremo poente da Ibéria – também considerado o limite tradicional do mundo conhecido. Por isso, nas *Metamorfoses* de Ovídio, era aqui que o deus solar Apolo, antes de mergulhar no oceano, desatrelava diariamente os seus corcéis e os deixava a pastar[25].

Desde muito cedo que a Lusitânia ficou associada a esse animal, e quando os portugueses passaram a fazer das grandes navegações uma rotina, aquele papel foi adaptado ao golfinho – o "cavalo" do mar, frequentemente representado em pinturas puxando carros marítimos (e.g. *Galateia* de Rafael, etc.).

Pela sua associação ao peixe (símbolo primordial de Jesus), o golfinho assumiu uma dimensão cristológica. Por exemplo, o impressor Aldo Manuzio adoptou o golfinho numa âncora como sua marca profissional, inspirando-se numa antiga moeda de Tito, mas invertendo a direcção da cabeça (para a dextra, em vez da sinistra pagã)[26].

Exemplo comparativo[27].

Neste quadro do MNAA, sob o trono também marítimo de Cristo, surge num dos lados um golfinho dourado, com um realismo aliás considerável para a época.
[PMO]

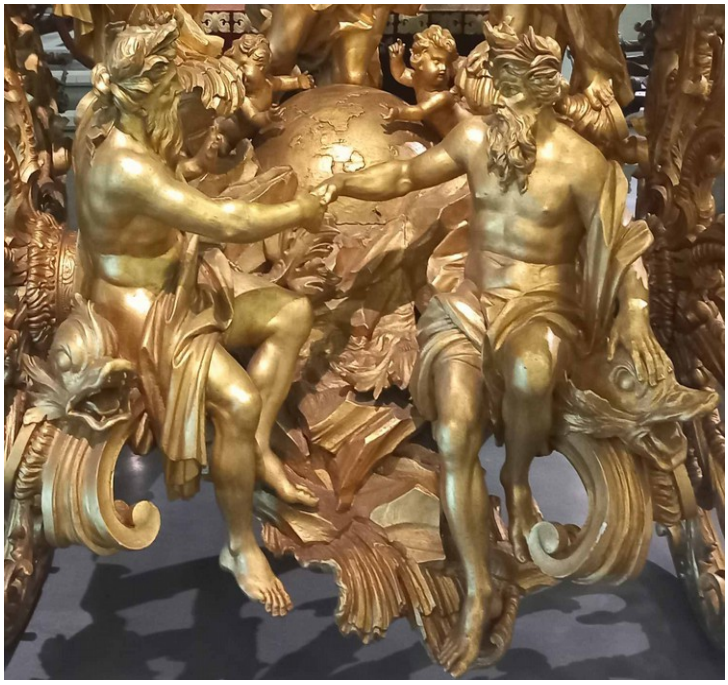
25 Públio OVÍDIO, *Metamorfoses*, liv.VII:vers.214-217, 324-325, Ed. Cotovia, Lisboa, 2007, pp.111, 179.
26 Cf. Roland H. BAINTON, *Erasmo da Cristandade*, FCG, Lisboa, 1988, p.103.
27 Relativamente a este detalhe, v. *Octógono* n.23 / Janeiro de 2026 – "O horrendo portal manuelino da Golegã", p.9 [academia.edu | archive.org].

Por sua vez, seguindo convenções figurativas mais tradicionais e antiquizantes, é de notar que o pelicano da edição original e portuguesa dos *Lusíadas* é flanqueado por dois golfinhos.

Os Lusíadas, ed. *princeps* de 1572, det. [wikimedia.org].

Representam o protagonismo central de Portugal na união dos oceanos Atlântico e Índico, simbolizando o que hoje se chama de globalização, e que é precisamente celebrado nos *Lusíadas*[28].

Exemplo comparativo (1.ª metade do século XVIII).



Coche dos Oceanos, det., Museu dos Coches [PMO].
Por acção dos portugueses o Atlântico encontra o Índico (figurados alegoricamente sobre golfinhos).

28 Cf. *Octógono* n. avulso (7) / 24 de Dezembro de 2024 – "Vasco da Gama e o Nó do Mundo" [academia.edu | archive.org].

Exemplo comparativo (2.ª metade do século XVIII)

Machado de Castro, *Estátua Equestre de D. José*, Terreiro do Paço/Praça do Comércio [PMO].
Na grande base-nau em pedra encontra-se num lado a representação de um cavalo (ocidente-atlântico), e no oposto o equivalente asiático-índico, i.e. um elefante. Ao topo, a figura imperial-alexandrina tem absoluto controlo sobre o seu cavalo legítimo (≈ trono português). Por Lisboa passava o antigo Meridiano do Mundo, que dividia e unia as duas metades do planeta (hoje em Greenwich).

Construído entre os séculos XV e XVI, era pois todo este prestígio e património civilizacional luso que Filipe II desejava anexar a Espanha e à língua castelhana, logo a partir de 1578.

E perante a resistência ou pelo menos a renitência lusa, é com prazer revanchista que o processo é desenvolvido. Conforme referido anteriormente, a tradução de Tapia fá-lo com relativa abertura e recorrendo apenas ao elemento textual, enquanto a versão de Caldera se mostra mais insidiosa, mas não menos efectiva, jogando com a imagem gráfica.

Assim, e para além da componente textual[29], a portada ilustra (como indicado acima) um Alexandre-Filipe II domando e montando o famoso Bucéfalo – o derradeiro cavalo que faltava na sua coudelaria ibérica, e também o mais precioso, pois trazia consigo metade do mundo ultramarino.

Esta alegoria é reforçada especificamente por outros componentes gráficos da edição de Caldera, aproveitando a conexão original entre D. Sebastião e Alexandre, que Camões tornara no alfa e ómega do Poema.

29 Também a parte preambular em Caldera, embora atenuada, é concordante com versão de Tapia, por exemplo quando se refere que a edição pode ser "de mucho provecho ala republica" (eufemismo para a Monarquia Hispânica filipina), ou que a língua portuguesa "tan poco difere de la castellana" (remetendo para a ideia de que o português seria uma corruptela ou barbarismo do castelhano), para não falar dos pretensiosos sonetos que, visando concorrer com as rimas camonianas, exaltam sobretudo a metamorfose do Poema original em *Los Lusiadas*.

Por exemplo, o primeiro verso traduzido – "Las armas..." – tem a capital L decorada com um cavalo ainda livre e resistente, consistindo num sarcasmo à Lusitânia de outrora (entretanto domada). Para mais, esta é a única capital figurativa, sendo que as outras iniciais dos cantos, quando decoradas, são envolvidas em elementos geometrizantes.

E neste geometrismo, a capital relativa ao último canto (≈ ómega) é decorada com uma cruz tendo no interior um Y ("Ya el claro...", como tradução de "Mas já o claro...")[30].

O Y tem aqui relevância porque simboliza o conceito de dualidade, frequentemente hierarquizada. Como exemplo, as imagens da criação de Eva a partir de Adão formam por regra um Y deitado, indicando que, apesar dos corpos autonomizados, a mulher e o homem constituirão sempre um único ser (Gn.2:24; Mt.19:6).

Portanto, na versão de Caldera, a evolução alfa-ómega pelos grafismos será sintetizada na já referida gravura da portada, onde o cavalo potencialmente livre se deixa montar pelo Alexandre espanhol, num binómio homem-cavalo (≈ Y)[31].

Em resposta, os "maltrapilhos" portugueses responderiam com uma edição subversiva dos *Lusíadas*, mantendo a data saudosista-sebastianista de 1572 (ed. *princeps*), mas invertendo à sinistra a direcção do pelicano da portada. Ou seja, e jogando com a terminologia bibliográfica, vivia-se agora debaixo da asa sinistra do corruptor *malus princeps*[32].

A lógica que tem sido aqui enunciada pode ainda explicar a supressão do E inicial no 7.º verso da primeira estrofe de todo o Poema, detalhe que se tornou uma verdadeira "teima" entre os reeditores de Camões. Assim, o original "E entre gente remota..." passou nesta versão subversiva portuguesa a "Entre gente remota...", como que eliminando o infame Y que Caldera tinha (correctamente) colocado na sua tradução, decerto com prazer, pois dava um novo sentido a esta parte final da estrofe, onde se alude à "gente estranha" edificando um novo reino (entenda-se agora, a Monarquia Hispânica).

Por seu turno, menos subtil por natureza, Tapia é directo na sua versão, e se os portões da Lusitânia estavam agora abertos, pois que se utilize toda a força humana, e "Que entre gente remota"[33].

30 Sem preocupação de estabelecer nexos iconográficos e valorizar o Y, Tapia por seu lado traduz aqui com maior fidelidade o original – "Mas ya el claro...".

31 Existem ainda outros elementos que indiciam a intencionalidade da conexão entre as componentes iconográfica e textual, como o facto do primeiro dos sonetos preambulares dedicados a Caldera iniciar logo com a referência ao "Magno Alexandro". Veja-se também que a capitular do segundo canto tem já por base um Y, antecipando o trajecto narrativo sobreposto pela própria tradução (Portugal e seu Império anexados à Coroa dos Habsburgos). A respeito do binómio, o macedónio Alexandre demonstrara sempre uma afeição especial pelo Bucéfalo que domara, tal como o novo rei Habsburgo sempre exaltará a sua ligação afectiva a Portugal, inclusivamente ordenando que o seu caixão fosse feito de uns destroços náuticos encontrados numa praia lusa.

32 Sobre esta questão, v. *Octógono* n. avulso (26) / 17 de Janeiro de 2026 – "Apontamento camoniano sobre os pelicanos de 1572" [academia.edu | archive.org].

33 Numa nota final relativamente a Tapia, observe-se que a sua edição tem por título *La Lusiada*, i.e. uma narrativa ilustre mas do passado extinto (≈ *La Ilíada*), negando até a individualidade colectiva inscrita no título *Os Lusíadas*.

Quanto aos muitos lusos irredutíveis e "maltrapilhos", vivendo agora por entre essa gente remota, apelavam patrioticamente a que se operasse com cautelosa inteligência "neerlandesa".

Tal é o valor da polissemia das palavras e suas (re)construções poéticas, no caso tripartindo-se entre portugueses resistentes, outros seduzidos ao projecto filipino, e ainda castelhanos ansiosos por coroar a sua primazia peninsular, cada parte tomando uma das edições que depressa sucederam à original *princeps* de 1572.

O que se observa neste caso é uma guerra intelectual, feita de engenhos, artifícios, provocações, avisos e apelos, demonstrando afinidades com os elaborados mecanismos alegóricos observados nas melhores pinturas.

E como era próprio da época, ou talvez do temperamento humano em geral, observou-se naquele século XVI uma rivalidade entre expressões culturais, onde por exemplo Leonardo defendera a sua arte pictórica ao mesmo tempo que, provocador, chamava pintura cega à Poesia[34].

Já Luís Vaz de Camões, nascido não muito depois da morte do mestre italiano, viria a classificar os quadros de poesia muda, ao mesmo tempo que elevava a sua musa à categoria de pintura que fala (VII:76; VIII:41).

Mas esta disputa entre pintores e poetas, aliás saudável, demonstra primeiro que tudo o alto valor quer das imagens quer das letras no ilustrar das evoluções dextras e sinistras daquela centúria, onde afinal não faltavam Alexandres.

34 Leonardo DA VINCI: *Tratado de Pintura*, parte I:18-19, Alianza Editorial, Madrid, 2013, pp.70-71.